

## EL TERRITORIO MUSICAL DE LA HUMANIDAD

Jorge Francisco Maldonado Serrano. Escuela de Filosofía UIS

*La música le había conmovido así. La música le había turbado muchas veces. Pero la música no era articulada. No es un nuevo mundo, sino más bien un nuevo caos el que crea en nosotros (Oscar Wilde, El retrato de Dorian Grey).*

**Resumen.** Este texto desarrolla la idea de territorio musical. Se basa en el concepto de Ritornelo de Deleuze y Guattari, sosteniendo que la música debería ser entendida desde el ritmo, la repetición, el cuerpo y la libertad, y no desde el lenguaje o el sonido. Este giro en la comprensión de la música habilita una comprensión interna de la música en sus dimensiones individual, grupal y social, por lo tanto, en su aspecto político. Es por la repetición corporal de la música por lo que el cuerpo humano es el territorio en el que la música acontece.

**Abstract.** This paper develops the idea of a musical territory. It is based on Deleuze and Guattari's concept of Refrain, arguing that music should be understood from rhythm, repetition, body and freedom, not from language or sound. This turn in the comprehension of music enables an inner understanding of music in its individual, collective and social dimension, therefore, in its political aspect. It is the corporal repetition of music for which the human body is the territory in which music happens.

El problema que desarrollo a continuación se plantea desde la meseta 'Del Ritornelo' de *Mil Mesetas* escrita por Gilles Deleuze y Félix Guattari. Casi todo el material que la constituye es una reterritorialización de los conceptos creados por ellos. Se intentará señalar los lugares fuente de donde surgen las ideas más importantes. Sin embargo, hay otra problemática, así como otros acentos en el interés que la motiva; porque aquí queremos mostrar que hay una dimensión musical en el ser humano, y que tanto su expresión, como lo que ésta expresa, pueden leerse en dicha dimensión. Primero se presenta la forma en que la música acontece, a saber, como una repetición que establece un ritmo territorial en los cuerpos. En segunda instancia se presentará la expresión y la estructura de lo expresado en la música, para con ello cumplimentar lo propuesto y terminar, en la conclusión, con algunos caminos nuevos para seguir la investigación.

### **1. Ritmo musical y ritmo territorial**

Una pieza musical, una canción, una tonadilla devienen expresivas luego de ser repetidas; una vez que instauran su propio ritmo. En este caso, hay que distinguir entre el ritmo de la pieza, lo que hace que pueda ser bailada, cantada o entonada, y el ritmo con el que ella misma acontece una y otra vez y hace que sea deseada, esperada, recordada. El primer ritmo es el que puede analizarse matemáticamente, es el ritmo musical; el segundo ritmo es, en cambio, el que la música impone en su exterioridad, es decir, el ritmo territorial.

El ritmo musical se puede medir; y, en sentido académico, sólo se precisa "tener ritmo" musical para captarlo: es *rap*, se trata de una salsa, rock, es un *waltz*, está a tres tiempos, está a seis, a ocho. El ritmo territorial sólo puede ser esperado, pues la pieza musical acontece sólo cuando suena, bien físicamente, bien en la cabeza de alguien<sup>1</sup>. Una y otra vez se emite la canción en la radio, en el *podcast*, en el mp3, en el concierto, entre un grupo de amigos en una fiesta, etc. Realmente nadie es dueño del ritmo territorial de la música, no le pertenece a nadie y no es propiedad de

---

<sup>1</sup> Gilles Deleuze, Felix Guattari, *Mil Mesetas*, Valencia, Pre-textos, 2002, pág. 320. Se seguirá citando Deleuze *MM* seguido del número de página, en el caso de esta obra. Deleuze hace notar que no es lo mismo entender el ritmo como heterogeneidad que como homogeneidad "La medida es dogmática, pero el ritmo es crítico".

ninguna institución. Ese ritmo no puede ser apropiado ni siquiera por quien compuso la pieza, si es que hubo tal compositor. Esto, como se verá, es crucial en la experiencia corporal de la música.

### 1.1 Repetición

Ahora bien, este ritmo territorial es el que hace que la pieza musical devenga expresiva<sup>2</sup>, en sentido estricto es lo único que hace música. En principio, ningún sonido es por sí mismo música; no lo es ningún sonido que haya acontecido una única vez. La música sólo acontece en una repetición no medida ni mensurable de una pieza singular. La música se repite: la repite el compositor durante su composición; la repite el intérprete o el grupo de intérpretes tanto en el ensayo como en las diferentes presentaciones; y, finalmente, la repite la audiencia a través de los medios de comunicación y de las diferentes formas de registro sonoro.

Cada repetición es, en todo caso, diferente. Pues cada vez hay alteraciones distintas, condiciones diferentes, otras audiencias, otros medios, otras frecuencias. Es decir, si la música se repite, eso no significa que sea la misma cada vez. Esto es, precisamente, algo que la música nunca podrá hacer. Ni siquiera los registros sonoros son los mismos cada vez, pues las condiciones de reproducción han cambiado. En esta naturaleza cambiante, nada es lo mismo en cada ocasión. Si se piensa que lo es, se confunde completamente el sonido, o la materia en la cual la música acontece, con la música misma. No por repetirse un sonido hay música, no hay música con un sonido repetido, la música no es el sonido en el que se realiza, es la repetición de la música lo que hace que un sonido devenga musical.

Las improvisaciones del Jazz también hacen patente el hecho de la repetición musical; hacen patente el ritmo territorial de la música, pues sus variaciones, sus alteraciones aunque considerables, siguen siendo repeticiones: no sólo es cuestión de que con cada ejecución el tema resulte tratado de otra manera, sino que cada vez pueden alterarse los ciclos armónicos, los ritmos, las figuras técnicas, sean virtuosas o no, que hacen el *performance* de la pieza. En el Jazz parece mezclarse el ritmo musical con el ritmo territorial, es como si la frontera que tratamos de dibujar aquí respecto de uno y otro se mostrara como es en realidad: indiscernible.

En este sentido, toda la música es la extensión y variación de una gran forma musical: *el tema con variaciones*.

### 1.2 Del lenguaje a la Música

Las ideas según las cuales la música es el lenguaje de los sentimientos, o la que los expresa, o que consiste en sonidos ordenados (bellos o no) de acuerdo con una intencionalidad humana, no sólo son ingenuas, sino que no explican lo que la música puede; y, como veremos, excluyen de entrada su fuerza política, o su relación con los grupos humanos. Y es que en ambas ideas se parte de la visión equívoca de que la música es reductible al mero sonido.

Todos sabemos que la música suena; no se puede negar su sonoridad. Empero, lo que estamos describiendo como ritmicidad musical y territorial no asume que la música pueda ser reducida al sonido. Nuestro punto de partida es, más bien, entender cómo acontece el sonido de modo que devenga música. La idea de que la música es una especie de lenguaje o que significa algo, o quiere decirle algo a las personas asume que el sonido es el medio por o a través del cual el significado se despierta, se transmite, o se referencia. En el caso de la música, relacionarla de cualquier modo con el lenguaje, con el significado, hace que aquélla se reduzca ella misma a sonido, y por una operación de segundo orden, es decir, por un añadido intencional, bien de un individuo o de un grupo social o de la sociedad, entonces adquiera significado.

Es cierto que la analogía entre el lenguaje y la música ha sido más poderosa de

---

<sup>2</sup> *MM*, pág. 321

lo que imaginamos como ha mostrado Thomas<sup>3</sup>. Y también podemos pensar que la lucha contra el romanticismo, por parte de muchos músicos del siglo XX, propició el hecho de que se generara un discurso opuesto, que es justamente el que niega que la música sea un lenguaje. Esta disputa entre discursos, no debe obligarnos a pensar que efectivamente tenemos que sancionar a fondo el problema. El reto que proponemos es *pensar lo que hace la música y no lo que es la música*. Porque, efectivamente, si negásemos la lingüisticidad de la música tendríamos que responder con otra esencia: ¿qué es entonces la música? No suponemos que la música sea esto o aquello, no buscamos la esencia de la música, esencia que se supone en la visión referencialista de la música; suponemos más bien que la música se repite. Esta idea nos permitirá entender por qué la música es expresión de una humanidad que no es ella misma esencial.

### 1.3 Corporalidad de la música

Así, el sonido deviene música por la repetición. Ahora bien, esta repetición o devenir música del sonido, acontece en un lugar, a saber, el cuerpo. Pero por cierto que no sólo en el cuerpo de un individuo, sino en el cuerpo de un grupo humano y en el cuerpo social. La repetición de la música es lo que los humanos experimentan corporalmente todo el tiempo aunque no lo perciban de este modo. Y es que ella sólo existe por la repetición a que se somete cualquier pieza; precisamente es como deviene materia de expresión de un individuo, de un grupo o de la sociedad.

Si el ritmo territorial es primero en el individuo, o en el grupo humano, o en la sociedad, no es posible aclararlo en esta disertación; lo que sí se puede aceptar provisionalmente es que se puede dar en los tres niveles. Tanto los individuos, como los grupos humanos, como las sociedades, son expresadas en la música, en su música. Cada sociedad marca su ritmo territorial, en cada grupo cultural podemos distinguir la música que le sería propia, cada individuo *se identifica* con éstas o aquellas piezas.

Ahora bien, el cuerpo es el lugar en el que acontece la música, porque es él quien la vive; fuera de una reducción sonora de la música entendemos, asimismo, su experiencia corporal. Cuando la música se reduce al sonido, la única parte del cuerpo que parece ser afectada es el oído, y el resto de la afección recaería exclusivamente en el alma, en lo subjetivo. Esta visión, es la que puede leerse claramente en las *Lecciones de Estética* de Hegel<sup>4</sup>.

Pero, si atendemos a la idea del ritmo territorial, vemos que el territorio de la música no es la subjetividad exclusivamente. Podría inclusive afirmarse que la subjetividad es, más bien y en algún sentido, el resultado del ritmo de la música que la produce. No se puede pensar que el oído es una especie de puente que conecta al individuo con la música. Es todo el cuerpo lo que es musicalizado. Si es cierto que hay una prioridad auditiva de la música, no es porque sea el arte más espiritual, sino, precisamente, porque es la que más fácil afecta el sistema nervioso y el cuerpo entero. Lo que el ritmo nos explica es que todo el cuerpo entra en el ritmo territorial y que él es su territorio.

El obstáculo más grande que tenemos cuando pensamos en música, a nivel académico, es que consideramos en primera instancia la música erudita, la música que a partir del siglo XIX se restringió a la sala de conciertos y que en siglo XX tuvo

<sup>3</sup> Ya desde el siglo XVIII, este problema aparece claramente formulado y expuesto en detalle en Dowling A. Thomas, *Music and the Origins of Language: Theories From the French Enlightenment New Perspectives in Music History and Criticism*. Cambridge – New York, Cambridge University Press, 1995.

<sup>4</sup> “si lo interno, como este ya es el caso en el principio de la pintura, debe en efecto revelarse como interioridad *subjetiva*, el material verdaderamente correspondiente no puede ser de tal índole que tenga todavía para sí subsistencia. Obtenemos con ello un modo de exteriorización y una comunicación en cuyo elemento sensible la objetividad no entra como figura espacial para en él persistir, y precisamos de un material que en su ser-para-otro sea inconsistente e incluso desaparezca ya en su nacer y ser-ahí. Esta eliminación no sólo de una dimensión espacial, sino de la especialidad total en general, este completo retraimiento a la subjetividad tanto desde el punto de vista de lo interno como de la exteriorización, lo consuma el segundo arte romántico: la *música*.” G.W.F. Hegel, *Lecciones sobre la estética*, Madrid, Akal, 1989, traducción de Alfredo Brotóns Muñoz, pág. 646.

su máxima sacralización con los *historical recordings*. Pero es en el mismo siglo XX cuando se hace patente, y con más fuerza, que la música es de los grupos humanos, de los cuerpos que bailan, que ríen, que hablan en medio de un bar, que toman en el estadio durante el concierto, que fuman y se narcotizan en un recinto cerrado<sup>5</sup>. La música es un agenciamiento territorial en los cuerpos. Es difícil imaginar un individuo que sólo escuche música, siempre hay algo más que la acompaña, un *poster*, un video, una droga, un baile, unos amigos. La música se agencia con todo eso y hace que todo eso sea consistente<sup>6</sup>.

Repetición en los cuerpos eso es lo que se necesita para que haya música; repetirse es lo que hace la música en el cuerpo. El ritmo territorial es esta repetición corporal de la música. Ahora bien, ¿cómo es esta expresión de lo humano? Es la idea que desarrollaremos enseguida.

## 2. El ritmo de la expresión humana

Esta repetición no es una repetición posterior a lo humano, no es la repetición programada. El ritmo territorial se impone solo y nadie puede poseerlo porque, una vez ganado ese ritmo territorial, sabemos que hay algo que se expresa: amor, odio, soledad, alegría, pero también instituciones, individuos, grupos. Es por los ritmos territoriales que podemos decir que hay expresión musical humana<sup>7</sup>, esa es la expresión; mientras que por los ritmos musicales podemos captar lo expresado. Pareciera como si el ritmo territorial fuera él mismo anterior a la humanidad.

### 2.1 Acumulación y libertad

¿Qué hace a la humanidad tal? Su historia, las herramientas, la mano, el lenguaje, la razón, etc. No se puede tratar ahora de añadir la música a esa lista casi interminable. Se había indicado que la idea de ritmo territorial evitaba caer en la necesidad de preguntar por la esencia de la música. Del mismo modo, la expresión humana en la música evita ella misma cualquier compromiso con la esencia de la humanidad. Tenemos tantas músicas como individuos, tantas como grupos humanos, nunca hay un exceso de música. Y no hay exceso, no sólo porque nunca sobra, sino además porque la música nunca puede acumularse ni retenerse.

A diferencia del capital, la música no se puede acumular. Nadie acumula música. Una pieza cualquiera inicia y termina sin más, puede interrumpirse y puede iniciarse en cualquier momento, pero a diferencia de otras artes, ya lo hemos dicho, nadie la retiene. Los registros sonoros podrían acumularse, lo mismo que las partituras y los instrumentos. La música misma no. Este aspecto no acumulativo de la música es la contra-cara de la fuerza expresiva, y sin embargo, no es el opuesto dialéctico de la posesión. Hay expresión siempre que no hay retención. La expresión es un ser-para-otro, y con la música nunca se nos olvidará qué es no poseer, o qué es expresión<sup>8</sup>.

La expresión musical es coextensiva a su ritmo territorial, esto es, no es interior a la música; de manera que así como no es conveniente confundir el ritmo musical con el ritmo territorial, tampoco es fructífero confundir la expresión musical con lo expresado musicalmente. La expresión y lo expresado tienen una independencia relativa. Su confusión empieza cuando, por ejemplo, se cree encontrar en las letras de canciones de rock, de rap o de hip-hop, la expresión musical de un grupo humano

<sup>5</sup> Cf. Beatriz Gouberth Burgos, Jorge Francisco Maldonado Serrano, Gloria Patricia Zapata Restrepo, *Universidad, Músicas Urbanas, Pedagogía y Cotidianidad*, Bogotá, Universidad Pedagógica Nacional – Colciencias, 2004. en este libro se estudian los territorios musicales urbanos y lo que ellos implican y complican.

<sup>6</sup> Esta idea es una reterritorialización del análisis de los intra-agenciamientos que acontecen en un ritornelo territorial, y que concluye así: “Es una cuestión de *consistencia*: el “mantenerse unidos” de elementos heterogéneos. En principio, sólo constituyen un conjunto difuso, un conjunto discreto, que adquiere consistencia...” *MM*, pág. 329.

<sup>7</sup> “El ritornelo es el ritmo y la melodía territorializados, puesto que han devenido expresivos, -y han devenido expresivos, puesto que son territorializantes-.” *MM*, pág. 323.

<sup>8</sup> “Lo expresivo es anterior con relación a lo posesivo” *MM*, pág. 322.

determinado. Precisamente porque las letras vienen siendo lo más asequible, suelen esconder la expresión misma –sobre todo cuando las condiciones en que se da la expresión restringen lo que debe expresarse. La clave no está en mirar las letras sino, por ejemplo, en ver cuál es el modo como las usa la gente, quién las produce, para qué, cuándo, bajo qué circunstancias, etc. Aunque, y se ha de insistir en ello, la letra no es la música.

Este punto merecería mucha atención y sólo queremos señalar, de momento, que nos parece que existe una suerte de estructura expresiva en cualquier música. Como la expresión no es acumulativa, sino siempre ser-para-otro, no depende de nada, sino que todo lo da. Es como si fuese libertad absoluta; y si retomamos lo propio de la repetición que acontece siempre como diferencia, parecería que, en este sentido, la expresión musical es ella misma libertad expresada –tanto de la humanidad, como de la diferencia que asegura dicha libertad.

Hay un paralelismo interesante, aunque no por ello totalmente convincente, entre la libertad de la expresión musical y la libertad humana, a saber, que los seres humanos tampoco pueden acumularse. Es posible pensar que se pueden encerrar, encarcelar, agredir, matar pero nunca retener<sup>9</sup>. Tal vez, y sólo tal vez, lo más anti-humano de la humanidad haya sido el haberse dejado llevar por la acumulación, el haber hecho de la acumulación su centro y su preocupación: la música le recuerda al hombre que no puede retener nada, que siempre todo se escapa. La humanidad no se retiene a sí misma, sino que se expresa y en esa expresión se transforma, varía, tal y como lo hace la música.

### 3. Fragilidad musical y fragilidad humana

Curiosamente la expresión musical humana podría parecer lo más evidente para cualquier estudio antropológico. Pero era tan evidente que se había hecho caso omiso de ella, o se colocaba dentro de las artes; hasta que se consolidó la etnomusicología. Podrían darse varias explicaciones respecto de por qué esto no se incluía en el estudio musical, desde razones por la especialidad temática, hasta razones de desconocimiento musical por parte de ciertos antropólogos. Sin embargo, aquí queremos formular, a la luz del ritmo territorial, y como el último de sus rasgos, una razón de la omisión de la humanidad musical dentro de lo humano. La música es, como todo ritmo que puede ser interrumpido, frágil; nos encontramos con la fragilidad musical.

La fragilidad musical es propia del ritmo territorial, porque así como acontece en cualquier momento, con un individuo, un grupo o la sociedad, se interrumpe. La fragilidad musical es, pues, la fragilidad de su existencia<sup>10</sup>. Lo que suena deja de sonar tan pronto como se detiene lo que produce el sonido, un tarareo tiene una dependencia directa de quien lo hace; no así la pintura, pues ésta ha ganado una materialidad que no se elimina con la suspensión de la acción que la produce. Pero del mismo modo, y por la misma razón, lo sonado es indestructible, tal y como sucede con lo vivido. Es, pues simultáneamente lo más frágil y lo más permanente.

Sin embargo, la fragilidad no sólo se da con respecto a la ritmicidad territorial en su acontecer, sino también en su repetición. La música es frágil también porque es extremadamente alterable, tal vez lo más alterable. Si decíamos que las condiciones podían cambiar era pensando de hecho en todas las variaciones que toda música siempre posee a pesar de todos los intentos por mantener lo mismo. El acontecer de cada repetición varía necesariamente la música porque ella es frágil, es decir,

<sup>9</sup> Esto es de lo que más fascina al análisis de Foucault en *Vigilar y Castigar*, y resulta ser, además, la concepción de Sartre.

<sup>10</sup> Como afirma Sartre, con quien todo este análisis guarda estrechas e interesantes similitudes, “el ser se descubre como frágil. Y, ¿qué es la fragilidad, sino una cierta posibilidad de no-ser para un ser dado en circunstancias determinadas? Un ser es frágil si lleva en su ser una posibilidad infinita de no-ser. Pero, por la misma razón, es por el hombre que la fragilidad adviene al ser (...): un ser es frágil y no todo el ser, quien está más allá de toda destrucción posible. De esta manera, la relación de limitación individualizante que el hombre entretiene con un ser sobre el fondo primero de su relación al ser, hace advenir la fragilidad en este ser como aparición de una posibilidad permanente de no ser”. Jean Paul Sartre, *L'Être et le néant*, Paris, Gallimard, 1980, primera parte, capítulo primero, § 1, pág. 43.

siempre tiene que variar, modularse, alterarse cuando acontece, cuando se repite; nunca es lo mismo.

Consideramos que esta fragilidad musical ha llevado a que se tenga una experiencia la música, y en esa medida que se le haya dado poca relevancia. La experiencia<sup>11</sup>, pues pareciera que la música es el CD, es el cassette, es el LP, o la radio. Si no es difícil tomar la música por el sonido en el que se efectúa, mucho menos lo es el tomar el material donde se registra por el sonido mismo, y por lo tanto por la música. Si el medio de registro produce siempre el sonido, tal vez a nivel nuclear a niveles no perceptibles por el humano, es un asunto que ahora no nos sería dable abordar; pero en los registros digitales, sin duda no hay vibración que se mantenga, que sea análoga al sonido que se quiso registrar, dado que se necesita un decodificador para volver a producir el sonido; y tal vez sea esta la diferencia entre lo analógico y lo digital<sup>12</sup>.

Al haber cosificado la música, gracias precisamente a su fragilidad, podríamos entender ahora por qué es tan fácil cosificar al humano mismo. No sólo la expresión libre que hace la música es análoga a la humanidad, sino también su fragilidad, y con ellos, su territorialidad y repetitividad.

### **Conclusión**

Parece que la temporalidad de la música es un reflejo de la temporalidad humana, y como tal reflejo, añade algo que no puede ni producirse, ni captarse desde ella misma. Cualquier acontecimiento musical se da todo él de golpe, no hay posibilidad de alargarlo ni de agilizarlo. Pareciera, entonces, que impone su propio tiempo, y en esa medida se encuentra fuera del tiempo. Con esto introducimos un tema que permanece latente en la investigación y que efectivamente hay que pensar de acuerdo con la musicalidad de cada grupo humano: la temporalidad de cada cultura es paralela con la temporalidad que se expresa musicalmente. Las distancias entre culturas no son sólo entre idiomas, sonidos, formas de pensar y de alimentarse sino estéticas, formas de sentir el tiempo, el espacio, la existencia. En este sentido nada más valioso que una mirada al ritmo musical para entender la humanidad de cada hombre. Queda abierto el camino para preguntar por la función política de la música y su potencia para hacer una filosofía de la diferencia; para reconocer en ella el verdadero sentido de la incorporación de lo plural, a partir del reconocimiento de la diversidad en su inconmensurable diferencia –bien dice Aristóteles en el libro II de la *Política* (1263 b9-14) que no es posible hacer “de la sinfonía una homofonía, o del ritmo un solo pie”; ¿no es la música, también, un lenguaje privilegiado para la promoción del diálogo intercultural?

Jorge Francisco Maldonado Serrano  
Escuela de Filosofía UIS  
Becario de investigación UAM-ALBan  
jorgefcomaldonado@gmail.com

---

<sup>11</sup> Sin duda la desacralización de la música también ha contribuido a esta cosificación de la música.

<sup>12</sup> Así como la cinta de cine mantiene el fotograma registrado, visible en condiciones adecuadas, tanto el acetato como la cinta magnética mantienen el sonido audible en condiciones adecuadas. No así un DVD, ni un CD musical.